

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Puissance du cinéma. Jean Grémillon, *le Cinéma ? Plus qu'un art !... Ecrits et propos 1925-1959*

Paris, L'Harmattan, 2010

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4425>

DOI : 10.4000/1895.4425

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 229-231

ISBN : 978-2-2913758-6-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Puissance du cinéma. Jean Grémillon, *le Cinéma ? Plus qu'un art !... Ecrits et propos 1925-1959* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4425> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4425>

© AFRHC

caractère synthétique sont à l'œuvre des dynamiques qui sont essentielles pour nous donner l'unité d'une forme perçue ainsi que celle d'une séquence cinématographique: loin d'être "artificieuses" comme Bergson tend à les considérer, elles contribuent donc à la vérité de nos perceptions.» (p. 94).

Vincent Berne, spécialiste d'Alfred North Whitehead et de Martin Heidegger, adopte une approche délibérément philosophique dans son ouvrage *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, né d'une sollicitation de la Faculté libre de théologie protestante et de l'Institut catholique de Paris autour de la question de la « théologie de l'image à l'œuvre dans le cinéma godardien ». Le point de départ de l'auteur est celui d'une époque de « bombardement d'effets visuels en tout genre » et son corrélat « la réactivation du commandement iconoclaste » pourrait être « directement opposée à la chute dans l'inauthentique qui caractérise le régime moderne de l'image et sa vulgarisation ». Pourtant, poursuit Berne, « il semble... qu'il faille faire le tri » « entre la bonne et la mauvaise image », ce que seuls « un discours critique, une économie et une gestion des visibilitées peuvent nous aider à faire ». Ainsi «... le plus puissant projet jamais porté par le cinéma est celui qui consiste à contrarier la tendance des cinéastes à vider l'image de sa portée ontologique. Il lui faut pour cela puiser dans une conception iconique de l'image [l'icône non l'icone de la sémiologie] les ressources nécessaires à la production d'un cinéma qui, conscient de son historicité, de l'intérieur même du mouvement historique qui le détermine, s'oppose à la théorie idolâtre de ses fossoyeurs et du même coup à sa déchéance. Tel est du moins le sens que prend chez Godard la négation créatrice, l'*Aufhebung* d'un cinéma au projet en apparence depuis longtemps trahi. A partir de là, dit l'auteur, « il n'est pas sorcier de montrer que l'histoire du cinématographe devient le modèle heuristique de notre propre séjour sur terre, et que l'interrogation sur le

sens et le commandement iconoclaste invite à repenser, autour de la question du procès de la *mimésis*, celle des normes de la représentation, qu'il s'agisse de la représentation artistique, sociales, politique ou théologique. » L'objet de ce livre, s'attachant précisément à quelques films de Godard (dont *Hélas pour moi* où l'on relève des citations de Heidegger, Benjamin, Scholem, Blanchot), est donc de montrer que ce cinéaste, « loin de se réfugier dans une métaphysique d'artiste » – ce qui est *grosso modo* le diagnostic porté à son sujet par Rancière –, « esquisse une philosophie de l'imagéité et une cosmologie à partir d'une fictionnalisation de la réflexion sur la nature de l'image » (p. 20) ressortissant à « un iconoclisme moderne, oxymorique puisque servi par l'image » (p. 103) grâce au « montage »: une « iconographie passionnée » (p. 111). Au centre de cet essai, une discussion autour de la référence, chez Blanchot et Heidegger, au « masque mortuaire » comme image, distingue, semble-t-il, deux positions: pour Blanchot « le visage du mort ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, pas même au mort », autrement dit cette référence au masque mortuaire sert « à souligner la disjonction entre l'image et la *mimésis* »; l'image étant à elle-même son propre modèle, elle est « ontologiquement indépendante, elle est à elle-même son propre fondement dans l'être » (ce qui est l'inverse de la position bazinienne dans « Ontologie de l'image photographique »). Pour Heidegger cependant, « la copie ne perd pas la *monstration originelle* de la chose imitée, dans la mesure où elle "rejoue" dans sa monstration de copie ce qui se montre de la chose ». Puisque « toute chose réelle est d'abord un *se-montrer* et une manifestation, la représentation de la chose est donc aussi re-présentation de ce mode de présentation originaire à travers lequel la chose se donnait ».

François Albera

Puissance du cinéma

Jean Grémillon, *le Cinéma? Plus qu'un art!...*

Ecrits et propos 1925-1959,

Paris, L'Harmattan, 2010, 312 p.

SOUS UN TITRE EMPRUNTÉ à une série d'article de Grémillon parus dans *l'Ecran français* en 1947, cet ouvrage, édité, présenté et annoté par Pierre Lherminier – et que préface Paul Vecchiali –, regroupe la plus grande partie des textes écrits par le cinéaste depuis 1925, de ses conférences, allocutions diverses (y compris radiophoniques) et un choix des entretiens qu'il a pu donner à la faveur de la sortie de ses films. Le volume comporte en annexe, une chronologie bio-filmographique, une bibliographie, une vidéographie, un index chronologique des textes et trois index (noms, titres et thèmes). C'est donc un outil désormais nécessaire à quiconque voudra étudier un aspect ou l'autre de l'œuvre de Grémillon ou de ses multiples activités – notamment au sein d'institutions comme le syndicat des techniciens ou la Cinémathèque française. C'est en outre une ressource indispensable qui vient s'ajouter au travail qu'avait accompli, il y a plus de vingt ans maintenant, Geneviève Sellier, dans sa thèse et l'ouvrage qui en résulta – *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous* (1989) –, puis dans le numéro hors-série de 1895 qu'elle dirigea (en 1997), travail qui n'avait guère été prolongé depuis lors (sinon dans la contribution de Sylvie Lindeperg au livre dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *les Cinémas européens des années cinquante*). Se perpétue en effet le statut paradoxal de Grémillon: à la fois grand cinéaste indiscuté (récemment encore une rétrospective au Filmmuseum de Vienne, une autre en cours à la Cinémathèque suisse) et cinéaste marginalisé voire « maudit » et demeurant « marginal » dans les études tant historiques qu'esthétiques. Le seul fait qu'il soit impossible aujourd'hui de réunir, pour une manifestation comme celles de Vienne et de Lausanne, la totalité non pas de l'œuvre filmé de Grémillon (puisque plusieurs titres sont perdus à

commencer par ce *Tour au large* qui le fit connaître) mais de l'œuvre conservée, en est un indice: Sellier se félicitait en 1989 que cette œuvre soit sauvée, désormais visible, or ni la Cinémathèque française (dont il fut le président), ni les Archives françaises du film ne l'ont réunie à ce jour et des titres ne sont plus localisables ou conduisent à des ayants droit sans copie. La « vidéographie » que publie L'Herminier en est encore un indice: un seul DVD (*Remorques*), et cinq titres en VHS maintenant introuvables. Le petit nombre des auteurs qui ont travaillé sur cette œuvre en est un troisième (Kast, Agel, Billard avant Sellier). Les malentendus ou les ignorances à son sujet qui demeurent en seraient un autre dont les exemples ne manquent pas. Ainsi Jean de Luca, consacrant récemment un gros ouvrage à Gabin (Thélès, 2010), quand il traite de *Gueule d'amour*, évoque la carrière contrariée de Grémillon en lui imputant un goût pour l'élitisme qui l'aurait isolé, une curieuse dilection pour le court métrage documentaire auquel il « reviendrait » après la guerre sans que l'on comprenne pourquoi!

Eh bien! en lisant « Cinéma et document », texte d'une conférence que prononça Grémillon devant les étudiants de l'Idhec en février 1948 (paru dans le journal *Ciné-Club* n° 4, janvier-février 1951, consacré à Grémillon), Jean de Luca aura toutes les réponses à ses interrogations. Ce texte par ailleurs résonne particulièrement bien avec le « Point de vue » qui ouvre ce numéro de 1895. Grémillon, s'interrogeant sur la nature de document du cinéma, qu'il soit « romancés », comme il dit, ou qu'il s'agisse des « bandes d'actualités » des « courts métrages dits "documentaires" », évoque « la fonction de constat » dont toute œuvre d'un réalisateur est « amenée à être l'instrument » (d'où la composante « informative », fût-ce à l'insu de son auteur, de tout film) et, simultanément, « l'exercice du choix » et de « mise en scène » auxquels se livre fatalement ce même cinéaste: « les reportages sociologiques de Joris Ivens, *Borinage*, l'épopée du Zuyderzee ou son tout récent

Indonesia Calling, participent au moins autant que, par exemple, l'œuvre d'un Lubitsch [...], de l'art de la mise en scène.». De même, ajoute-t-il, que Sadoul a établi combien les bandes Lumière étaient mises en scène, de même «le reporter d'actualités est déjà aussi peu passif devant la réalité dont il doit rendre compte. A plus forte raison le réalisateur de ce que nous appelons un *documentaire*». A ce texte «tardif» fait écho le premier qu'il ait écrit – ou que l'on ait conservé, qui date de 1925: «Propositions» (paru dans *Comœdia*). A l'état de la distribution des films sur les écrans qui appelle de sa part un jugement assez sévère («ennui» et «mauvaise route»), il oppose d'emblée cette affirmation: «Seul le cinéma documentaire paraît échapper à cet accablement. Sans doute parce qu'il est plus près du principe même du cinéma»; que suit cette seconde: «Or tout film peut se ramener à un film documentaire. Documentaire d'états psychologiques dans la plupart des cas, documentaire du subconscient dans certains cas particuliers» (Vigo reprit cette formule à propos du *Chien andalou*). Ce premier texte de Grémillon est par ailleurs fascinant: placé sous une citation de Spinoza («Le cercle est une chose; l'idée de cercle est une autre chose qui n'a pas de centre ni de périphérie»), il emprunte à ce philosophe, et met en œuvre pour le cinéma, le concept de «puissance» (*conatus*). Mais pour commencer il distingue «la matière de nos impressions» (qui mobilise l'œil – sensation – et le cerveau – impression) et le «fait cérébral» sur lequel est basé l'art cinématographique: «pas d'objet réel: l'abstraction d'un objet»; «l'image, expression de notre pensée, sera le logarithme de cette abstraction». Puis il évoque les «puissances de l'expression cinématographique»: «toute expression est une détermination – détermination qui porte sur notre perception du monde matériel et immatériel par la pensée. Notre création n'agit que sur cette détermination – une abstraction». Et c'est par ces abstractions (mécanisme cérébral) que «notre création réduit la vie profonde et tumultueuse que nous cher-

chons à des éléments d'intensité – aux puissances de nos impressions.» Il prend l'exemple d'un «sujet» (l'image, l'aspect extérieur d'un phénomène) «qui provoque au cinéma un effet si tristement comique: la nuit». «On ne crée pas la nuit avec une teinture bleue. La nuit est un mouvement. C'est une solution de lumière dans laquelle nous nous comportons différemment. C'est un déchirement, un point de notre solitude, un état de douleur, une angoisse, une attente, un rayon de paix qui s'insère dans notre cœur, dans notre esprit. Ce n'est jamais une couleur. [...] Ainsi nous perdons toute surface de la vie et nous retrouvons ces mystérieux appels, ces échanges de subconscients, et aussi cette pensée qui nous paraît être la seule matière vivante de nos images. Et maintenant notre technique n'intervient plus que comme un moyen d'expression: lumière et rythme». On peut regretter que personne n'ait mis sous les yeux de Deleuze un tel texte (reproduit, il y a quelques années, par Nicole Brenez et Christian Lebrat dans *Jeune, dure et pure!* et Banda et Moure dans le deuxième volume de leur récente anthologie). Les autres textes n'ont pas l'intensité de celui-ci, rédigé avant que le jeune violoniste de la Schola Cantorum, ami de Roger Désormières et de Charles Dullin, assidu des séances du Vieux Colombier, n'ait lui-même passé à la réalisation. Ils s'attachent cependant, au long des ans, à affronter les problèmes de «l'évolution du cinéma», à commencer par celui du son, de la musique, mais aussi de l'adaptation, de l'auteur du film et de sa liberté d'expression, du spectateur et de sa liberté de choix (aliénée), le cinéma «instrument de culture», et certains aspects de ce texte princeps peuvent s'y retrouver, y compris dans un «rapport sur le cinéma» présenté devant la Confédération des travailleurs intellectuels en 1934 qui porte sur un plan de réforme de l'industrie cinématographique (il est dit que le cinéma doit être considéré comme «moyen d'action» «en fonction de sa puissance et non comme objet commercial»)... Toujours la réflexion de Grémillon allie une compréhension de

type historique et sociale à des préoccupations touchant à ce qu'il appelait encore en 1925 le cinéma «pur» et qu'il appelle en 1948 «recherche formelle» et cette dernière n'est pas par lui rejetée au nom du réalisme, il tient à en expliquer la possible fonction selon les circonstances. Ainsi, dit-il, il est possible d'imaginer, parmi d'autres, une façon inattendu et précieuse de nier fondamentalement le mode contemporain de fabrication des objets-films, et la qualité de produit industriel qui leur est imposé, en axant consciemment et sur un point précis, un film sur une recherche même purement formelle». Dans un tel cadre de production, «après épuisement d'autres possibilités», l'auteur de films «qui consacre son attention à des problèmes formels sans doute, mais véridiques, donne un contenu, paradoxal, mais réel, à une œuvre qui théoriquement n'en devrait comporter aucun» («Notes sur le mode contemporain d'existence du cinéma», inédit).

Nous n'avons là évoqué qu'une seule des cinq parties de l'ouvrage réuni par L'Herminier qui a divisé le corpus des textes en cinq sections, bouleversant la chronologie que l'index chronologique permet cependant de retrouver: 1) les voies et les moyens de la création; 2) l'auteur et son œuvre; 3) l'expérience professionnelle; 4) des films et des hommes; 5) à la Cinémathèque française. Comme les intitulés le laissent entendre outre la première partie dont on a donné une idée à travers quelques textes, les autres portent sur d'autres facettes de l'activité de Grémillon, soit liées plus directement à ses films, soit aux métiers proprement dits du cinéma, ou encore à d'autres cinéastes à qui il rend hommage (Feyder avant tout, Flaherty, Renoir, Eisenstein, Poudovkine...). Retenons ceux de la 5^e section qui portent sur son rôle de président de la Cinémathèque française. Ils ne diffèrent pas totalement, à vrai dire, des textes ayant d'autres visées occasionnelles: ce qui a été dit du cinéma comme document se retrouve dans «Le cinéma témoin de l'époque» (1945), sans parler des questions de style et de forme. Quelques-

uns cependant sont plus spécifiquement dévolus à la question des archives du film: «Remarque sur la fonction et l'existence d'une cinémathèque» ou «Pour un musée du cinéma». Mais avec «Sauvegarde des films et histoire du cinéma» (1947), Grémillon élargit son propos en montrant que le sauvetage, la sauvegarde et la conservation des films et des documents afférents est une condition de possibilité d'une histoire du cinéma qui ne soit pas anecdotique, subjective ou journalistique. Encore les cinémathèques sont-elles nées avec 25 ans de retard, déplore-t-il. L'accent qu'il met sur les antécédents du cinéma (il part du *Grand Art de la lumière et de l'ombre* de Kircher), sur le «non-film» est également à relever. Sadoul dans l'hommage qu'il lui rendait, dans le numéro de *Ciné-Club* déjà cité, avait intitulé son article: «Du *Ciel est à vous* à la Cinémathèque française» et évoquait ses efforts et son action avec Henri Langlois à la tête d'un établissement devenu «le Louvre du film» qui non seulement a décuplé ses acquisitions mais offre aux chercheurs et aux amateurs une bibliothèque sans égale, une photothèque, un musée, un lieu de recherche historique (la Commission des recherches historiques emmenée par Musidora), d'enseignement universitaire (cours d'histoire du cinéma à la Sorbonne) le berceau de l'essor des ciné-clubs et de la FFCC. C'est pourquoi on se serait attendu à ce que la Cinémathèque française fût associée à cette édition.

François Albera

Eyes wide shut:

Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011, 351 p.

ON REVIENDRA SUR CE LIVRE COLLECTIF nous enjoignant d'«ouvrir Bazin» comme on dit ouvrir un livre mais aussi les yeux (sans compter les connotations de